

**TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN**

TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**La incidencia del ajuste en el doblaje sobre la oralidad:
el caso de la comedia negra**

Autor/a: María LÓPEZ RUBIO

Tutor/a: Frederic CHAUME VARELA

Fecha de lectura/ Data de lectura: junio del 2017



Resumen/ Resum:

(aprox. 300 palabras / paraules)

El propósito principal del presente trabajo de investigación es analizar la incidencia de la isocronía y la sincronía fonética en las soluciones de traducción para el doblaje al español de tres filmes pertenecientes al género de la comedia negra. Como punto de partida, tomamos un marco teórico en el que se definen la traducción audiovisual y la modalidad del doblaje, así como los ingredientes que conformarán nuestro análisis: la isocronía y la sincronía fonética y un modelo lingüístico, el *dubbese* o registro del doblaje, como ejemplo de discurso oral prefabricado. A continuación, planteamos un modelo de análisis que servirá como base para estudiar los mecanismos que se han empleado en la traducción para el doblaje al español de los primeros y primerísimos planos de la filmografía que conforma nuestro corpus, teniendo en cuenta las restricciones de la sincronía y la sincronía fonética. A partir de los datos obtenidos, tratamos de descubrir qué tendencias se siguen en la traducción para el doblaje de primeros y primerísimos planos y cómo afectan al modelo de lengua del doblaje. El análisis ha puesto de manifiesto que el traductor, el adaptador o el director de doblaje han empleado diversas estrategias y recursos que no se corresponden con el registro del doblaje o el discurso oral prefabricado descrito hasta la fecha. Por último, la comparación entre la versión original y la versión doblada al español revela que, según suponíamos, el ajuste labial incide notablemente en las decisiones de traducción y, aunque influye en la búsqueda de naturalidad de los diálogos, en muchas ocasiones se ha sorteado dicha restricción para conseguir transmitir la esencia de la comedia negra.

Palabras clave/ Paraules clau:

Palabras clave: Primeros planos, doblaje, *dubbese*, isocronía, sincronía fonética

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción.....	1
Objetivos.....	2
Estructura del trabajo.....	2
Revisión teórica	3
Capítulo 1: El ajuste en la traducción para el doblaje	3
1.1. Definiciones	3
1.2. El concepto de sincronía y los retos de la traducción para el doblaje.....	3
Capítulo 2: El registro de la traducción para el doblaje	5
2.1. Definiciones	5
2.2. Características del <i>dubbese</i>	5
2.3. Modelos de análisis.....	6
Análisis práctico	9
Capítulo 3: Metodología y corpus	9
3.1. Metodología	9
3.2. Fases del trabajo.....	9
3.3. Corpus	10
3.4. Ficha de análisis	11
Capítulo 4: Análisis	13
4.1. Descripción de la oralidad prefabricada en primeros y primerísimos planos	13
4.2. Resultados globales.....	18
Capítulo 5: Conclusiones.....	23
5.1. Reflexiones sobre los resultados	23
5.2. Intereses futuros	24
Bibliografía	25
Referencias filmográficas	25
Referencias bibliográficas y webgrafía	25

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Rasgos del nivel sintáctico del registro del doblaje	7
Tabla 2. Rasgos del nivel léxico-semántico del registro del doblaje	7
Tabla 3. Corpus de la filmografía correspondiente al género de la comedia negra	10
Tabla 4. Ficha-modelo de transcripción de los diálogos en primeros y primerísimos planos .	11
Tabla 5. Grado de consecución de la sincronía fonética, la isocronía y la oralidad	18
Tabla 6. Análisis de las sincronías y de la oralidad por segmentos	19
Tabla 7. Clasificación de los mecanismos observados según el modelo que analizamos u otros procedimientos	20
Tabla 8. Mecanismos pertenecientes al registro del doblaje	20
Tabla 9. Nuevos mecanismos detectados en el registro del doblaje	22

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. La incidencia de las sincronías y de la oralidad en la traducción de los diálogos en primeros y primerísimos planos	9
Gráfico 2. Datos relativos al mantenimiento de las sincronías y la oralidad en 31 segmentos	19
Gráfico 3. Rasgos del registro del doblaje que son tendencia en los primeros y primerísimos planos	21
Gráfico 4. Mecanismos que no se corresponden con el registro del doblaje	22

INTRODUCCIÓN

Justificación y motivación

Cuando salía de clase escuché a mi amigo Fernando hablar sobre una película que había visto. «Menudo engaño», decía. «Sonaba la mar de artificial. Me pasa por verla doblada.» Al verme, Fernando, forofo del séptimo arte que sabe que estudio Traducción Audiovisual, me dijo: «María, a ver si traducís bien. Cualquiera que sepa inglés lo haría mejor. No será tan difícil».

La experiencia de consumir una obra en versión original y una traducción no es comparable. No es mejor o peor, solo diferente en términos lingüísticos. El traductor para el doblaje no se enfrenta únicamente al reto lingüístico propio de cualquier otra modalidad de traducción, sino que existen, además, una serie de restricciones propias del texto audiovisual que limitan sus posibilidades creativas. Mantener la ilusión cinematográfica en cualquier lengua es un objetivo equiparable al de conseguir la suspensión de la incredulidad, que Chaume (2012: 187) define como la voluntad de la audiencia de pasar por alto las limitaciones de un medio, de modo que estas no interfieran en la aceptación de las premisas que plantea el producto (mi traducción). La suspensión de la incredulidad es mucho más vulnerable en los primeros planos, pues, al tener los labios de los personajes cerca, el espectador tiende a casar con sus palabras todo lo que estos emiten a través de los diálogos. Es lo que en psicología se conoce como el efecto McGurk. Si la articulación labial no casa con el sonido esperado, nos sorprendemos y la ilusión se desvanece.

En busca de textos audiovisuales con diálogos que pretenden ser frescos y naturales, me decanté por el género de la comedia negra para un análisis preliminar, tentativo, sobre la incidencia de la isocronía y la sincronía fonética en la traducción de diálogos que se desarrollan en primeros y primerísimos planos. Escogí tres películas de Quentin Tarantino, Robert Rodriguez y Danny Boyle para mi análisis porque, al visionarlas, me llamó la atención la su riqueza léxica y la gran cantidad maniobras que se han empleado para crear un producto que nos absorba hasta hacernos olvidar que la obra es de origen extranjero. Me sorprendió ver cómo, en general, se lograba marcar todas las características de la comedia negra en el doblaje al español pese a la restricción que supone el ajuste labial en los primeros y primerísimos planos.

Necesitaba mostrarle a Fernando la dificultad que entraña crear una versión en lengua meta que nos haya permitido introducir en nuestra cultura a grandes del cine como Quentin Tarantino, Robert Rodriguez y Danny Boyle. Ilusionada por adentrarme en un género cinematográfico, hasta el momento, poco conocido para mí, decidí investigar hasta qué punto la necesidad de respetar el ajuste labial afecta a la oralidad de los diálogos y a la consecución o no del efecto realidad que mantiene la ilusión cinematográfica, de qué manera limita la posibilidad creativa en los primeros y primerísimos planos y qué estrategias se han llevado a cabo durante el trasvase intercultural.

Pregunta de investigación

Pese al interés que revestiría el análisis de la oralidad en los diferentes planos del texto audiovisual para valorar plenamente su consecución en el corpus seleccionado, por razones de espacio, en el presente trabajo se cuestiona únicamente *cuál es la incidencia del ajuste en primeros y primerísimos planos sobre la naturalidad en el doblaje y de qué forma este restringe las posibilidades creativas de los traductores*.

Objetivos

El principal propósito de este trabajo es analizar de manera descriptiva y cuantitativa la incidencia de las sincronías sobre la oralidad en el doblaje al español de los primeros y primerísimos planos de tres filmes inscritos en el género de la comedia negra.

A continuación, se presentan los objetivos específicos:

- Elaborar un corpus preliminar de textos audiovisuales acordes con el objetivo principal del presente trabajo.
- Detectar los primeros y primerísimos planos de dicho corpus y analizar la presencia de consonantes labiales.
- Comparar las diferencias entre diálogos originales y doblados a causa de la incidencia de la isocronía y la sincronía fonética en primeros y primerísimos planos.
- Observar qué estrategias se han llevado a cabo para traducir los diálogos en esos planos y clasificarlas partiendo del modelo lingüístico del *dubbese*.
- Deducir y enunciar las tendencias que existen respecto a la traducción para el doblaje en dichos planos.
- Evaluar, a modo de conclusiones, la incidencia del ajuste labial sobre la oralidad y observar cómo se restringen las posibilidades creativas.

Estructura del trabajo

Para alcanzar dichos objetivos, el trabajo está estructurado en tres apartados. Tras la **Introducción**, se presenta una revisión teórica. En el **Capítulo 1** se definen los conceptos de traducción audiovisual, el doblaje y las nociones de sincronía fonética e isocronía, que constituyen el punto de partida para el análisis.

En el **Capítulo 2** se describen el *dubbese*, modelo de lengua que fundamenta la presente investigación, y sus características.

El tercer bloque está formado por el **Análisis práctico**. El **Capítulo 3** comprende la metodología, las fases del trabajo, el corpus y el modelo de lengua escogido para analizar los filmes.

El **Capítulo 4** recoge el análisis de los fragmentos en primeros y primerísimos planos extraídos tras el visionado de la filmografía y los resultados derivados del mismo.

En el **Capítulo 5** se exponen las conclusiones del análisis y las posibles vías de estudio para el futuro. A continuación, se muestra la **Bibliografía** por orden alfabético.

Finalmente, encontramos los **Anexos**, que reúnen las tablas con los diálogos transcritos en ambas versiones (Apéndice A) y el análisis por segmentos de los mecanismos empleados y del grado de consecución de las sincronías y la naturalidad (Apéndice B).

REVISIÓN TEÓRICA

Capítulo 1: El ajuste en la traducción para el doblaje

En este capítulo se definen los conceptos de traducción audiovisual y doblaje, así como el concepto de sincronía y las características de la isocronía y la sincronía fonética.

1.1. Definiciones

La traducción audiovisual es «una modalidad general de traducción que se ocupa de los textos audiovisuales (...) [y] presenta una serie de características propias que la definen frente a la traducción escrita y a la interpretación» (Martínez Sierra, 2004: 22). En esta modalidad, el mensaje se transmite por dos canales de comunicación: el canal acústico, que comprende las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales; y el canal visual, compuesto por las imágenes, los colores, el movimiento y los carteles.

La principal complejidad a la hora de traducir textos audiovisuales reside en el reto que supone idear diálogos que emulen un discurso (falsamente) espontáneo, construido mediante lenguaje escrito y oral, pero también en continua interacción semiótica con códigos de significación no verbales, sin descuidar las restricciones temporales y espaciales que se presentan.

El presente trabajo se centra en el doblaje, que, de acuerdo con Chaume (2012: 1), es una modalidad de la traducción audiovisual que consiste en reemplazar la pista de sonido original de una película que contiene los diálogos en lengua origen, por otra pista de sonido en las que están grabados los diálogos traducidos en lengua meta. Las pistas de sonido restantes (imágenes y banda sonora) quedan intactas. El objetivo de la traducción para el doblaje es ser interpretada por actores y actrices en sincronía con la pista de sonido original.

1.2. El concepto de sincronía y los retos de la traducción para el doblaje

En palabras de Tytler (1978 [1971]), una buena traducción es «aquella en la que el mérito de la obra original se ha trasladado (...) a otra lengua», es decir, aquella que causa el mismo efecto en lengua origen y en lengua meta. Chaume (2005a: 5-7) plantea la noción de pacto con el espectador. Según esta idea, la audiencia, al entrar en la sala de cine, asume que lo que verá es una ilusión, por lo que se apreciarán una serie de discronías (Fodor, 1976).

El acuerdo tácito que se forma entre los productores y los espectadores de la obra exige que se cumplan un conjunto de convenciones durante el proceso de traducción para el doblaje para que la audiencia no reciba una impresión negativa al no encontrarse con los rasgos que cabe esperar del género «texto audiovisual traducido». Chaume (2005a) distingue seis *estándares de calidad*: el respeto de las sincronías, la adecuación de los diálogos a un tipo de oralidad prefabricada, la cohesión y la coherencia del texto meta, la fidelidad del producto doblado con respecto al texto origen, la adecuación de la dramatización a las características de la obra y la presentación de unos efectos sonoros creíbles que permitan conseguir el *efecto realidad* (González Requena, 1989).

Parece ser que la gran prioridad en el doblaje es la consecución de las sincronías, entendidas como «el respeto a los movimientos bucales, corporales y la duración de los enunciados de los actores de pantalla» (Chaume, 2005a: 6). Normalmente en doblaje se llevan a cabo tres tipos de sincronía o ajuste: el ajuste labial, o sincronía fonética; el ajuste de la traducción a los

movimientos corporales de los actores, o sincronía cinésica, y el ajuste de la traducción a la duración de los diálogos, conocido como isocronía. De acuerdo con Chaume (2004: 72), la sincronía fonética se basa en el respeto de los movimientos de la articulación bucal de los actores que aparecen en pantalla. Con este ajuste se pretende conseguir el efecto realidad y naturalizar el producto para que parezca menos foráneo (Goris, 1993: 169-190).

Tal y como muestra Chaume (2005b: 151), cuando los diálogos se producen en primeros planos, primerísimos planos o planos de detalle de la boca o labios, la traducción observará principalmente el mantenimiento de las consonantes bilabiales (<p>, <m> y) y labiodentales (<f> y <v>) de los personajes en aras de mantener la ilusión cinematográfica. En su extenso trabajo, Fodor (1976) se centra de forma más detallada en el ajuste labial y sostiene que las bilabiales no deben poder sustituirse por labiodentales, sino que cada tipo de consonante tiene que corresponderse con una consonante del mismo tipo en lengua meta (Fodor, 1976: 54-57). No obstante, de acuerdo con Chaume (2004: 72-73), «si no se trata de un primer plano, de un primerísimo plano, o de un plano de detalle de los labios, las soluciones son mucho más laxas en la realidad profesional europea» y, como defiende el mismo autor (2005b: 151) las exigencias del ajuste labial no implican que las consonantes labiales del TO y TM tengan que corresponderse con exactitud, sino que el traductor puede establecer una rotación de consonantes, algo que le permite disponer de un mayor margen de creatividad.

Además del estándar de sincronía o ajuste, es prioritario que los diálogos en la traducción para el doblaje evoquen un grado de oralidad creíble, aunque siempre será prefabricada (Chaume, 2001: 77-88). El presente trabajo se centra en dichos dos estándares de calidad.

Tras la revisión bibliográfica, partimos de la hipótesis de que en la traducción de los diálogos que tengan lugar en primeros y primerísimos planos tendrán prioridad las sincronías y la oralidad prefabricada sobre la búsqueda de la equivalencia entre el TO y el TM, así como sobre las otras convenciones. El requisito de cumplir con la isocronía y la sincronía fonética en el doblaje supone un problema añadido a la hora de conseguir la oralidad que caracteriza a este tipo de género y atenta contra la posibilidad creativa del traductor. Pese a ello, se deberá respetar los seis estándares en la medida de lo posible para que el texto audiovisual traducido cumpla con las expectativas de la cultura meta y no genere rechazo entre sus espectadores.

Capítulo 2: El registro de la traducción para el doblaje

2.1. Definiciones

El término *dubbese*, también conocido como registro del doblaje, se emplea para designar un modelo estilístico y lingüístico del discurso escrito que pretende ser oral pero que dista de ser espontáneo. Acuñado por Myers en 1973, el concepto de *dubbese* designa a un modelo del discurso para los textos doblados, específico de cada cultura, que reúne características tanto del discurso oral espontáneo propio de la conversación improvisada como del discurso escrito, y que está notablemente determinado por el canal de comunicación (Prats, 2014). Normalmente tiene connotaciones peyorativas, que aluden a la gran presencia de calcos en este registro, pero el *dubbese* va mucho más allá y constituye un modelo completo en todos los niveles lingüísticos.

El término *dubbese* significa «lengua del doblaje». Está formado por el sufijo *-ese*, que indica que se trata de argot, de una jerga (como *legalese*, *journalese*, etc.). El *dubbese* es un tipo de *oralidad prefabricada*, es decir, un tipo de discurso común en los textos de ficción que se ha escrito para ser interpretado como si se tratara de un discurso oral espontáneo (Chaume, 2012: 80). La oralidad prefabricada exige un control previo de los diálogos y la búsqueda de inmediatez, dos aspectos que, combinados, tratan de dar lugar a diálogos frescos y verosímiles, los cuales «basa[n] sus cimientos en la emulación del léxico oral espontáneo» (Chaume, 2001: 85).

De acuerdo con Chaume (2004: 20), la oralidad prefabricada es el resultado de «una *intersección* entre aquellos rasgos propios de la lengua estándar (evitar las elisiones y relajaciones fonéticas, o evitar las concordancias incorrectas por analogía, o evitar la segmentación de los enunciados y las elisiones de conectores) y los rasgos propios de los registros orales coloquiales que dotan al texto de verismo y agilidad (uso abundante de interjecciones, topicalización y fomento de la creación léxica espontánea, de la intertextualidad, del uso de clichés y fórmulas estereotipadas, de argots sociales y profesionales, etc.)».

2.2. Características del *dubbese*

El *dubbese* se articula, como cualquier registro, en torno a cuatro niveles lingüísticos: fonético-prosódico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico (Chaume, 2012: 89-91).

En el presente trabajo se analizan los mecanismos correspondientes a los dos últimos niveles del lenguaje que mencionamos, ya que consideramos que son los que contienen los rasgos lingüísticos más susceptibles de variación por las restricciones de los primeros y primerísimos planos.

Considerado por ciertos autores (Bosseaux, 2015; Romero-Fresco, 2006) como una lengua especializada, el *dubbese* se caracteriza a nivel sintáctico por el empleo de estructuras breves y sencillas, mecanismos que imprimen discontinuidad al discurso y expresiones propias del registro oral, así como por el uso de conectores, la repetición de estructuras y adiciones, la elipsis —a excepción de los marcadores discursivos y los conectores— y el uso de deícticos, un discurso continuo y cerrado, cohesionado y perfectamente hilado, marcado por el uso abundante de interjecciones, exclamaciones y expresiones propias del registro oral. Otro rasgo propio del *dubbese* es la evitación de la voz pasiva, que resta naturalidad al doblaje en español y que, paradójicamente, encontramos en numerosos doblajes, con lo que acaba formando parte del mismo modelo de lengua.

A nivel léxico-semántico, el registro del doblaje emplea un léxico común, utiliza procedimientos de creación léxica por derivación, términos genéricos y comodines y un léxico

de rasgos marcadamente coloquiales, así como mecanismos de expresividad y creatividad léxica que inspiran frescura y naturalidad a los diálogos (por ello también se evitan los tecnicismos innecesarios), un rasgo que, según suponemos, se verá afectado por la restricción del ajuste labial. El *dubbese* suele mantener los términos vulgares del original (propios del género de la comedia negra), aunque muchas veces atenuados y siempre respetando la normativa lingüística de la lengua meta.

2.3. Modelos de análisis

Para describir tendencias del *dubbese* en los primeros planos, parece oportuno basarse en el modelo de análisis que se recoge en Chaume (2012: 89-91), aunque es necesario adaptar los parámetros a los objetivos de esta investigación y a las necesidades de análisis de los primeros planos, pues no todos los rasgos que describe son aplicables al tipo de estudio de este trabajo.

Partiendo de dicho modelo, la presente investigación se restringirá a la descripción de los dos niveles de la lengua cuyos rasgos pueden verse más afectados por los primeros y primerísimos planos en la traducción, como consecuencia de las exigencias del ajuste labial y la isocronía. Por ello, los niveles de análisis lingüísticos en los que se centra nuestro modelo son el nivel sintáctico y el léxico-semántico. Los rasgos morfológicos del *dubbese* (la creación de singulares o plurales analógicos, el uso de diminutivos y aumentativos, etc.) no dependen casi nunca del tipo de plano, al igual que los rasgos fonéticos y prosódicos, aunque pudiera parecer lo contrario: por ejemplo, el mantenimiento de la /d/ intervocálica, o la pronunciación clara y tensa, como ocurre con los rasgos propios del nivel morfológico, se dan en toda la traducción por igual, independientemente del tipo de plano.

Las siguientes tablas muestran los rasgos propios de los niveles sintáctico y léxico-semántico del *dubbese* en español. Estos podrán verse afectados, fomentados o evitados, por la presencia de primeros planos en ciertos momentos de la narración fílmica. A continuación, mostramos el modelo de análisis esquematizado, dividido en dos tablas según el nivel correspondiente. La primera columna recoge los parámetros de cada nivel lingüístico, mientras que la segunda comprende las características concretas correspondientes a cada parámetro.

RASGOS GENERALES	RASGOS ESPECÍFICOS
ORGANIZACIÓN TEXTUAL	Estructuras sintácticas sencillas; enunciados mayoritariamente cortos
	Continuidad en la exposición: Evitar los mecanismos que imprimen discontinuidad al discurso: <ul style="list-style-type: none">○ enunciados suspendidos o incompletos, falsos comienzos y reinicios;○ inserción de paréntesis asociativos, paráfrasis y rodeos explicativos;○ vacilaciones y titubeos. No obstante, a veces se recurre a estos mecanismos para reforzar la comicidad de la situación o como mecanismos para caracterizar a los personajes.
	El orden de las palabras: <ul style="list-style-type: none">○ realce de elementos (tematización, inversión y discolocaciones a izquierda y derecha).

UNIÓN ENTRE ENUNCIADOS	Conectores empleados y otros mecanismos de cohesión: <ul style="list-style-type: none"> ○ estructuras de conversación estereotipadas: expresiones de apertura y cierre propias del registro oral; ○ marcadores del discurso; ○ interjecciones; ○ vocativos y exclamaciones.
GRADO DE REDUNDANCIA	Alto grado de redundancia: <ul style="list-style-type: none"> ○ se procura utilizar repeticiones léxicas y estructurales y adiciones.
ELIPSIS	Elipsis de elementos de la oración
REFERENCIAS EXOFÓRICAS	Se emplea la deixis personal (yo/tú) Se evitan la deixis temporal y espacial (ahora/aquí), sobre todo cuando es redundante con la información de pantalla
ESTRUCTURAS PASIVAS	El traductor procurará evitar las estructuras pasivas.

Tabla 1. Rasgos del nivel sintáctico del registro del doblaje

RASGOS GENERALES	RASGOS ESPECÍFICOS
SELECCIÓN LÉXICA	Léxico coloquial: uso de un conjunto de palabras que presentan el rasgo más coloquial, si las comparamos con otras de rasgo más formal. Uso de términos genéricos y comodines
CREACIÓN LÉXICA	Neologismos formales <ul style="list-style-type: none"> ○ sufijación; ○ prefijación; ○ procedimientos de acortamiento léxico. Préstamos de otras lenguas: <ul style="list-style-type: none"> ○ Se recomienda evitar los préstamos externos, sobre todo los préstamos innecesarios
EXPRESIVIDAD Y CREATIVIDAD LÉXICA	Mecanismos: <ul style="list-style-type: none"> ○ expresiones coloquiales; ○ figuras retóricas: comparaciones, onomatopeyas, metáforas, dobles sentidos, juegos de palabras y expresiones irónicas; ○ expresiones exclamativas; ○ uso de dichos y refranes, dobles sentidos y fórmulas de apertura y cierre propias del registro oral coloquial (interjecciones, vocativos, todo tipo de exclamaciones, etc.).
TACOS Y TÉRMINOS VULGARES	En general, los traductores emplean términos ofensivos y malsonantes en este nivel para compensar las pérdidas en otros niveles, y para dotar al texto de mayor verosimilitud. Sin embargo, ya existen estudios que indican que se suele producir un alto grado de atenuación en las traducciones. Por otro lado, algunas corporaciones como Disney obligan al traductor a no usar términos vulgares.

Tabla 2. Rasgos del nivel léxico-semántico del registro del doblaje

ANÁLISIS PRÁCTICO

A continuación, se presenta la metodología y el corpus escogido para buscar y describir tendencias en los primeros y primerísimos planos de la traducción para el doblaje.

Capítulo 3: Metodología y corpus

3.1. Metodología

La metodología que se ha seguido para elaborar este trabajo es descriptiva, esto es, se han analizado y cuantificado objetivamente los datos extraídos del corpus de análisis (aunque, por razones de espacio no se han podido contrastar con datos cualitativos procedentes de entrevistas a los agentes del proceso) y se ha pretendido establecer las tendencias de traducción encontradas en el TM. Para ello, se han buscado las fuentes bibliográficas y extratextuales que contextualizan nuestro objeto de estudio, y se han estudiado los segmentos reemplazados del TO y los reemplazables del TM. Se trata de un estudio de caso en el que se analizan tres filmes doblados y sus versiones originales, de corte exploratorio —puesto que no puede ser representativo ni se ha compilado ningún catálogo general sobre cine negro—, en el que se extraen las muestras de los diálogos producidos en primeros y primerísimos planos, y se analizan cuantitativamente para observar y enunciar tendencias de traducción en los rasgos del *dubbese*.

En este trabajo se parte de un corpus de textos audiovisuales mediante el que se pretende analizar cómo los primeros planos exigen el cumplimiento de las sincronías, que restringen las posibilidades creativas de los traductores y, generalmente, obligan a presentar traducciones menos naturales (Romero Fresco, 2009). Esta figura resume el equilibrio de fuerzas de las sincronías y la oralidad en los planos que constituirán nuestro objeto de análisis:

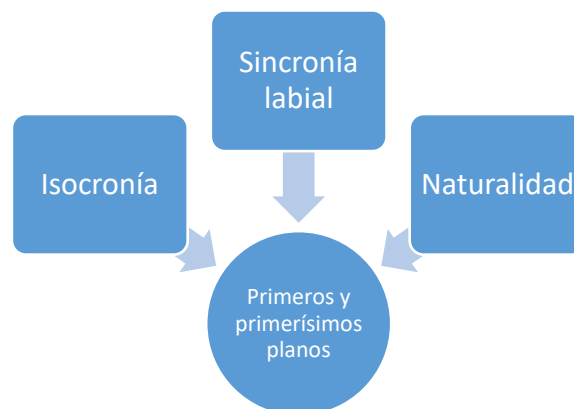


Gráfico 1. La incidencia de las sincronías y de la oralidad en la traducción de los diálogos en primeros y primerísimos planos

Para obtener resultados fiables, se han cruzado datos procedentes de las siguientes fuentes de información: bibliografía, vídeos y guiones.

3.2. Fases del trabajo

Para elaborar este trabajo, se han seguido los siguientes pasos:

- 1) Selección del tema y planteamiento de la pregunta de investigación.

- 2) Visionado de varios filmes correspondientes al género de la comedia negra en versión original y versión doblada al español.
- 3) Selección de tres de estos filmes, con criterios concretos, detección de escenas que muestran primeros y primerísimos planos (31) y transcripción de los diálogos en lengua origen y lengua meta.
- 4) Identificación y estudio de segmentos en los que el ajuste repercute en la traducción para el doblaje.
- 5) Análisis contrastivo de los diálogos en inglés y en español e identificación mecanismos empleados en la traducción por influencia del ajuste.
- 6) Clasificación de los mecanismos lingüísticos detectados según el modelo del *dubbese*. En este punto se descubre la presencia de ciertos rasgos que no se corresponden con el modelo de análisis propuesto.
- 7) Estudio de los resultados y elaboración de tablas con los datos resultantes del análisis.
- 8) Extracción de conclusiones respecto a los resultados del análisis de la incidencia del ajuste labial en la naturalidad de los diálogos en primeros y primerísimos planos de un corpus audiovisual inscrito en el género de la comedia negra. Identificación de los mecanismos empleados para responder a las necesidades de las sincronías.

3.3. Corpus

Para el análisis, se han seleccionado escenas que contienen los primeros y primerísimos planos de la siguiente selección de filmes de la comedia negra, inscritos en la década de 1990-1999:

Año	Título en V.O.	Título en español peninsular	Director	Estudio de doblaje	Traductor/Director
1992	<i>Reservoir dogs</i>	<i>Reservoir dogs</i>	Quentin Tarantino	International Soundstudio	Manuel Osto (D)
1995	<i>The Misbehavers (Four rooms)</i>	<i>Los niños malos (Four rooms)</i>	Robert Rodriguez	Sonoblok	Quico Rovira-Veleta (T) Antonio Lara (D)
1996	<i>Trainspotting</i>	<i>Trainspotting</i>	Danny Boyle	Cinearte	Alfonso Gallardo (D)

Tabla 3. Corpus de la filmografía correspondiente al género de la comedia negra

Los criterios de selección han sido los siguientes:

- Este género presenta un fondo de cine negro tanto en los diálogos como en la acción y reúne elementos tomados de la comedia. Partiendo de este corpus, y de forma exploratoria, se pretende determinar de qué forma se ha lidiado con el obstáculo que supone el trasvase lingüístico para conseguir transmitir el mismo efecto en la versión doblada, y para conservar la esencia que caracteriza a directores como Quentin Tarantino en el TM, pese a las restricciones que supone la sincronía fonética.
- Los filmes pertenecen a una sola década para evitar que el paso del tiempo distorsione los resultados que arroje el análisis.
- Los filmes están dirigidos por tres directores diferentes, para evitar encontrarnos con rutinas del director, y para que los resultados sean lo más amplios posibles.
- Los filmes se han doblado en tres estudios distintos, para evitar que las soluciones de traducción se repitan o sean fruto de una determinada forma de actuar de un estudio.

- Los filmes han sido traducidos por traductores diferentes, para evitar también las mismas rutinas en la traducción, y observar conductas distintas.

La transcripción de las escenas seleccionadas para analizar la incidencia del ajuste en las soluciones de traducción en los primeros y primerísimos planos se recoge en los anexos.

3.4. Ficha de análisis

A continuación, se describe la ficha con las transcripciones de los fragmentos seleccionados que se utilizará en el análisis (vid. Apéndices) para comparar las versiones en original y español de las escenas seleccionadas:

<i>Título del filme</i>	
TCR 00:00:00-00:00:00	
[Tipo de plano]	
[Resumen]	
<div style="border: 1px solid black; width: 480px; height: 100px; margin: 0 auto;"></div> <p>[Captura de pantalla]</p>	
VERSIÓN ORIGINAL EN INGLÉS	
PERSONAJES EN	[Diálogos y gestos]
PERSONAJES EN	[Diálogos y gestos]
VERSIÓN DOBLADA AL ESPAÑOL	
PERSONAJES ES	[Diálogos y gestos]
PERSONAJES EN	[Diálogos y gestos]

Tabla 4. Ficha-modelo de transcripción de los diálogos en primeros y primerísimos planos

La ficha contiene siete filas. En la primera, se especifica el título de la película y el código de tiempo que permite localizar cada fragmento en el DVD. Cuando en un mismo fragmento se combinan diferentes escenas, se ha marcado el TCR de principio y fin de estas en la parte superior de la ficha y se ha indicado el TCR antes de la columna de personajes en cada idioma. En la segunda fila, se indica el tipo de plano.

La tercera fila contiene un breve resumen que sitúa la escena y una captura de pantalla que permite visualizar mejor el primer o primerísimo plano de cada escena. Las filas cuarta y sexta se han resaltado con fondo gris para marcar que las filas que introducen (quinta y séptima) corresponden, respectivamente, a la versión original y a la versión doblada. Las filas quinta y séptima constituyen el principal objeto de análisis de este corpus. Dado que en una misma escena se aprecian diferentes planos, en las filas quinta y séptima he marcado en negrita los diálogos en primer y primerísimo plano en los que incide el ajuste.

Capítulo 4: Análisis

En este capítulo se analizan las soluciones de traducción más representativas en relación con el *dubbese*. En ocasiones, se han detectado procedimientos que no se corresponden con dicho modelo de lengua o que todavía no están identificados como tales en la bibliografía.

4.1. Descripción de la oralidad prefabricada en primeros y primerísimos planos

4.1.1. Nivel sintáctico

Organización textual

Primera escena de *Reservoir Dogs*

Segmento 2

MR. PINK Don't give me that. She don't make enough money, she can quit. (14 sílabas)

SR. ROSA No me jodas. Si no ganan bastante, que se piren. (14 sílabas hasta la última tónica)

El segmento 15 constituye el ejemplo más representativo de haber mantenido la isocronía, ya que el empleo de *estructuras sintácticas sencillas* propio del *dubbese* permite reducir el número de vocablos en lengua meta y agilizar así el discurso. La *oración yuxtapuesta* confiere agilidad al diálogo. Se mantienen también las tres labiales del original, que muestra dos asimilaciones que acaban siendo un solo movimiento articulatorio. El tono del discurso en español es totalmente natural.

En organización textual, se han encontrado 9 ejemplos (segmentos 5, 6, 8, 13, 15, 19 y 25). En el 77,78 % de los casos se han respetado las sincronías y los diálogos denotan rasgos propios de la oralidad. En un 11,11 % solo se ha logrado conservar la naturalidad y la sincronía fonética, mientras que en otro 11,11 % no se han respetado ni las sincronías ni la oralidad.

Unión entre enunciados

Primera escena de *Reservoir Dogs*

Segmento 3

MR. PINK I won't tip because society says I have to.

SR. ROSA Bueno, no doy propina solo por costumbre.

En el segmento 3, la isocronía se ha logrado a la perfección (13 sílabas en cada caso) mediante el uso de una *expresión de apertura* y otra de *cierre* que son propias del registro oral y confieren naturalidad al discurso. El *marcador del discurso* inicial imprime frescura y espontaneidad. Aparece una labial más en el TM, que pasa desapercibida a la audiencia (no ocurriría lo mismo en sentido contrario), por lo que se respeta íntegramente la sincronía labial.

Respecto a la unión entre enunciados, encontramos un total de 8 ejemplos (segmentos 3, 4, 6, 9, 10, 18, 24 y 26). En el 66,67 % de los casos se han respetado las sincronías y los diálogos han conservado la frescura y la naturalidad del discurso oral en español. En un 22,22 % de los casos no se ha respetado la sincronía labial y en un 11,11 % no se ha alcanzado la isocronía.

Grado de redundancia

Primera escena de *Trainspotting*

Segmento 28

- BEGBIE** So I squares up, casual like. What does the hard cunt do? Well, the so-called hard cunt shites it... puts down his drink, turns and gets the fuck out of there... And after that... (G) ...well, the game was mine. (42 sílabas)
- BEGBIE** Así que... me pongo en posición tranquilo. ¿Y qué hace el tío duro? O el supuesto tío duro... Cagarse. Así que deja su refresco y se va a tomar por culo de allí... Después de eso... (G) la partida fue mía.

El segmento 28 se ha escogido por el hecho de haber mantenido la isocronía, la sincronía fonética y la oralidad. En el fragmento doblado se emplea la *recurrencia*, un rasgo del *dubbese* que se manifiesta mediante la repetición de «así que». Este uso resulta interesante, ya que la repetición del original «well» se ha desplazado a otra parte del discurso en el TM.

En relación con el grado de redundancia, se observan 9 ejemplos (segmentos 4, 10, 14, 17, 18, 22, 26 y 28). En el 77,78 % de los casos se han respetado las sincronías y la oralidad, mientras que en un 22,22 % solo se ha mantenido la oralidad.

Elipsis

Primera escena de *Reservoir Dogs*

Segmento 7

- MR. BLONDE** Six times... Well, you know... What if she's too fucking busy?
- SR. RUBIO** Seis veces... Y... ¿qué pasa si estaba ocupada?

En relación con la *elipsis*, destacamos el segmento 7, un claro ejemplo de haber sacrificado la oralidad debido a las exigencias de la isocronía (13 sílabas en cada caso). La elisión del taco «fucking» permite que las intervenciones en lengua origen y meta tengan la misma duración, pero compromete un rasgo fundamental de la comedia negra. La sincronía fonética se mantiene con las cuatro labiales. En este caso, las sincronías parecen haberle ganado la batalla a la naturalidad (y a la fidelidad al TO).

Se han encontrado 14 ejemplos de elipsis (segmentos 8, 9, 10, 16, 17, 18, 22, 19 y 31). En el 57,14 % de los casos se han respetado las sincronías y se aprecia la oralidad en los diálogos. En un 21,43 % de los casos no se logrado las sincronías, solo se aprecia la oralidad de los diálogos. En un 14,29 % de los casos se han conservado la oralidad y la isocronía, pero no se

ha cumplido con sincronía fonética. En un 7,14 % de los casos se han respetado la sincronía fonética y los diálogos son naturales, pero no se ha logrado con éxito la isocronía.

Referencias exofóricas

Segunda escena de *Los niños malos (Four rooms)*

Segmento 25

TED Oh, yes... Betty. (G) I'ye had a real... bad... night. (10 sílabas)

TED Ah, sí, Betty. (G) He tenido lo que tú llamas «una perra noche». (19 sílabas)

El segmento 25 muestra que no se ha respetado la isocronía debido al empleo de una *adición* en lengua meta («lo que tú llamas»). Esta expresión exige el empleo de la deixis de 2ª persona, un rasgo del *dubbese* cuya función intensificadora confiere oralidad al discurso. El hecho de ganar en naturalidad ha comprometido a la isocronía. Sin embargo, sí se ha respetado la sincronía labial: tres consonantes bilabiales en el doblaje sustituyen a las tres consonantes labiales del TO.

Se han detectado 4 ejemplos de uso de deícticos de 1ª y 2ª personas del singular (segmentos 4, 24, 25 y 26). En el 50 % de los casos se han respetado las sincronías y los diálogos son naturales. En un 25 %, se han respetado la sincronía fonética y la naturalidad de los diálogos, pero no la isocronía. En el 25 % restante no se han respetado las sincronías, pero sí la oralidad.

Estructuras pasivas

Primera escena de *Reservoir Dogs*

Segmento 6

MR. PINK And when I order coffee, I want it filled six (OFF) times. (13 sílabas)

SR. ROSA Por lo menos, tendría que haberme servido (OFF) seis veces. (13 sílabas)

El segmento que analizamos representa el mantenimiento de la isocronía (hasta el OFF), la sincronía labial y la oralidad en los diálogos. Por respeto de la sincronía fonética, y para ganar en naturalidad en español, se ha evitado el causativo del inglés «want it filled» por una *oración en activa* con sujeto en 3ª persona.

Solamente se ha encontrado un ejemplo de evitación de la pasiva (segmento 6), en el que se han mantenido las dos sincronías y la naturalidad de los diálogos.

4.1.2. Nivel léxico-semántico

Selección léxica

Primera escena de *Trainspotting*

Segmento 26

BEGBIE Giving the boy here the tanning of a lifetime. So it comes to the end, the last shot, the deciding ball of the whole tournament. I' m on the black and he's sat in the corner (OFF) looking all fucking biscuit-assed...

BEGBIE Por cierto, dándole a aquel chaval la paliza de su vida. Así que la cosa llega a su fin. El último tiro, la bola decisoria de todo el Campeonato. Yo estoy sobre la negra y este, sentado en la esquina (OFF) con un careto que te cagas...

El segmento 26 ilustra la pérdida total de las sincronías (TM visiblemente más extenso y sustitución de 10 bilabiales por 9 en el doblaje) por la necesidad de elaborar diálogos frescos, que confieren oralidad al discurso. Se ha empleado el término *comodín* «cosa», que contribuye a mantener la oralidad y constituye un rasgo propio del *dubbese*.

En relación con la selección léxica, se han detectado 4 ejemplos (segmentos 25, 26, 27 y 28), que se corresponden con el uso de términos genéricos y comodines y de palabras que presentan un rasgo más coloquial, si las comparamos con otras de tipo más formal. En el 50 % de los casos se han respetado las dos sincronías y la oralidad de los diálogos. En un 25 % no se cumple con la isocronía, mientras que en el 25 % restante solo plasma la oralidad.

Creación léxica

Primera escena de *Trainspotting*

Segmento 27

BEGBIE ...when this hard cunt comes in, (G) obviously fucking fancied himself one. Starts staring at me... looking right fucking at me as if to say, (OFF) “Come ahead, square go.”

BEGBIE ...cuando entra el tipo duro ese. (G) Era descarao. Se lo tenía creidísimo. (ON) Me mira fijamente... mirándome a la puta cara como diciendo: «Venga, (OFF) adelante. Tú y yo solos».

Este segmento destaca por el mantenimiento de las sincronías y el nivel de oralidad del texto. Para compensar la *pérdida del acento* escocés y los *préstamos externos* que caracterizan la forma de hablar del personaje Begbie en lengua meta, un criterio que cumple los rasgos específicos del *dubbese*, en el doblaje al español se ha eliminado la *d* intervocálica («descarao»), un rasgo de la articulación fonética tensa que Chaume (2004: 171) apunta que nunca se realiza. Encontramos, pues, un rasgo nuevo, del nivel fonético, pero usado a propósito para introducir un término no normativo, a modo de creación léxica.

En el corpus se observan 4 mecanismos correspondientes a la creación léxica (segmentos 21, 22, 27 y 30). En un 25 % de los ejemplos se respetan las sincronías y la naturalidad de los diálogos, mientras que en otro 25 % no se ha cumplido con ninguno de estos estándares. En un 25 % se han respetado la oralidad y la isocronía, pero no la sincronía labial; mientras que en el 25 % restante solo se ha conservado la oralidad.

Expresividad y creatividad léxica

Segunda escena de *Trainspotting*

Segmento 29

TOMMY (G) Lizzy is gone, Mark. She's gone and fucking dumped me.
(OFF) (G) It was that videotape... (G) and that Iggy Pop business
and all sorts of other shit. (G) (ON) (Gs) She told me where to
go and no fucking mistake. (G) I said to her... (G) I said:
"Look, is there any chance of getting back together?" But...
no way. No fucking way...

TOMMY (G) Lizzy es historia, Mark. Me ha dejado tirado, joder. (OFF)
(G) Fue la cinta de vídeo esa... (G) y lo de Iggy Pop y mierdas
por el estilo. (ON) Me mandó a tomar por culo y no era broma.
(G) Le dije: «¿Hay alguna... posibilidad de volver a estar
juntos?» Pero... ¡qué va! ¡Ni de coña!

Este ejemplo ilustra el hecho de no haber respetado la isocronía (el TM dura más que el TO), aunque sí la sincronía fonética, a cambio de ganar en naturalidad mediante el empleo de *expresiones exclamativas y enfáticas* («¡qué va!» y «ni de coña») propias del registro coloquial, que aportan inmediatez y espontaneidad al discurso, el uso de *figuras retóricas* («Lizzy es historia») y el empleo de *expresiones coloquiales* que rozan el *lenguaje vulgar*.

Encontramos 15 ejemplos de estos mecanismos (segmentos 1, 4, 9, 10, 13, 14, 15, 19, 24, 25, 29, 30 y 31). En un 53,33 % de los casos se han conservado las sincronías y la oralidad de los diálogos. En un 13,33 %, no se ha respetado la isocronía, pero sí la oralidad y la sincronía fonética; mientras que en otro 13,33 % no se ha conseguido la sincronía labial, pero sí las otras dos convenciones. En un 13,33 %, se han respetado las dos sincronías, pero los diálogos no son naturales. Finalmente, en un 6,68 %, no se han respetado las sincronías ni la oralidad.

Tacos y términos vulgares

Primera escena de *Reservoir Dogs*

Segmento 9

MR. PINK I mean, I'm very sorry the government taxes their tips. That's
fucked up. That ain't my fault. I mean, it would appear that
waitresses are just one of the many groups the government
fucks in the ass on a regular basis.

SR. ROSA Siento mucho que el gobierno les haga pagar impuestos,
pero... no es culpa mía. Además, ¿para qué tanto lío? Las

camareras no son las únicas a las que el gobierno da por el culo.

El segmento 9 constituye el ejemplo más representativo de no haber mantenido la sincronía labial: no se ha reproducido el mismo número de consonantes labiales del TO (17) en lengua meta (12). Esta pérdida se debe, en parte, al hecho de no haber mantenido más que uno de los dos *términos vulgares* en español (la segunda frase). Por otra parte, la omisión de la primera frase vulgar («That's fucked up») permite conservar la isocronía de los fragmentos.

Destacan 10 ejemplos de uso de términos vulgares (segmentos 2, 4, 9, 18, 19, 22, 25, 27, 28 y 29). En el 70 % de los casos se han respetado las sincronías y la oralidad. En el 10 %, se han mantenido la oralidad y la isocronía, pero no la sincronía fonética. En otro 10 %, se ha respetado la sincronía fonética y la oralidad, pero no la isocronía. Finalmente, en el 10 % restante se aprecia oralidad, pero no se han logrado con éxito las sincronías.

4.2. Resultados globales

Durante el análisis, se han estudiado los cambios producidos en un total de 31 segmentos doblados en relación con los diálogos en lengua origen. La siguiente tabla recoge las tendencias observadas respecto a la naturalidad, la isocronía y a la sincronía labial en el doblaje de los primeros y primerísimos planos:

Segmentos analizados	31
Segmentos en los que se ha superado la restricción de la sincronía fonética	25
Segmentos en los que se ha logrado respetar la isocronía	23
Segmentos en los que se aprecia oralidad en los diálogos	28

Tabla 5. Grado de consecución de la sincronía fonética, la isocronía y la oralidad

La tabla 6 desglosa el grado de cumplimiento o incumplimiento de las sincronías y de la oralidad en el análisis por segmentos de los primeros y primerísimos planos, resumido en la Tabla 5.

Segmento	Isocronía	Sincronía fonética	Oralidad
1	Sí	Sí	Sí
2	Sí	Sí	Sí
3	Sí	Sí	Sí
4	Sí	Sí	Sí
5	Sí	Sí	Sí
6	Sí	Sí	Sí
7	Sí	Sí	No
8	Sí	Sí	Sí
9	Sí	No	Sí
10	Sí	Sí	Sí
11	Sí	Sí	Sí
12	Sí	Sí	Sí
13	Sí	Sí	Sí
14	Sí	Sí	Sí

15	No	No	No
16	Sí	Sí	Sí
17	Sí	Sí	Sí
18	Sí	Sí	Sí
19	Sí	Sí	Sí
20	Sí	Sí	Sí
21	No	No	No
22	No	No	Sí
23	No	Sí	Sí
24	Sí	Sí	Sí
25	No	Sí	Sí
26	No	No	Sí
27	Sí	Sí	Sí
28	Sí	Sí	Sí
29	No	Sí	Sí
30	Sí	No	Sí
31	No	Sí	Sí

Tabla 6. Análisis de las sincronías y de la oralidad por segmentos

Tal y como describíamos en los primeros capítulos, nuestro principal propósito es medir la incidencia de los primeros planos sobre las posibilidades creativas en la traducción para el doblaje. Al enunciar este objetivo, partíamos de la idea de que la necesidad de mantener el mismo número de consonantes labiales en el original y en la versión doblada obliga a presentar traducciones menos naturales, pero, como se ha observado, en 28 de los 31 segmentos analizados se aprecia un alto grado de naturalidad en los diálogos pese a la restricción que supone el ajuste en el doblaje. Son casos en los que no solo se ha mantenido la esencia del original, sino que, además, se han vencido las restricciones propias del doblaje sin incurrir en traducciones literales y poco creíbles (Whitman-Linsen, 1992; Gautier, 1981). Para ello, se han empleado recursos lingüísticos que en muchos casos coinciden con el modelo del *dubbese*, pero que en otros pertenecen a un modelo distinto.

A diferencia de lo que podría deducirse, el número de segmentos en los que se ha perdido naturalidad en los diálogos por exigencias de la sincronía fonética es muy reducido. Solo en 4 de los 31 segmentos se aprecia este fenómeno. De hecho, en los segmentos analizados hay más pérdidas de isocronía (8) y de sincronía fonética (6), que de naturalidad (3). Generalmente, para contrarrestar los casos en los que el doblaje se ha visto forzado a incluir mecanismos que restan naturalidad a los diálogos, se emplean técnicas de compensación, tales como el uso de términos malsonantes, que no resultan ajenos a la comedia negra.

Los datos del siguiente gráfico constatan estas observaciones:

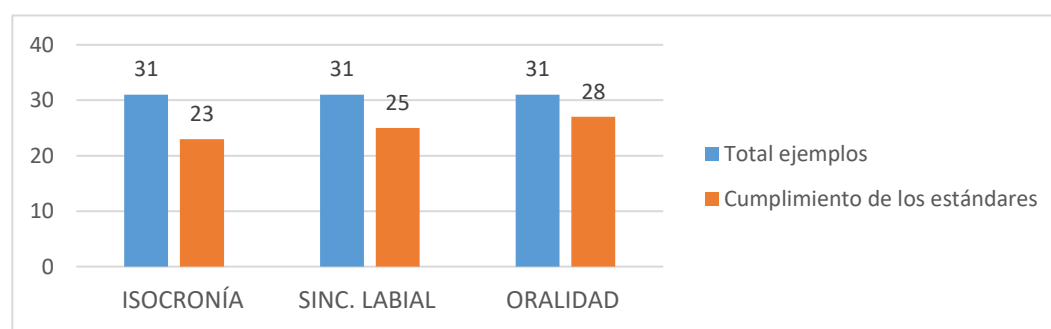


Gráfico 2. Datos relativos al mantenimiento de las sincronías y la oralidad en 31 segmentos

Como se muestra en el gráfico, la isocronía se ha logrado mantener en 23 de los 31 segmentos que analizamos, esto es, en un 74,19 %. La sincronía fonética se ha respetado en 25 de los 31 segmentos, es decir, en el 80,65 % de los casos. La oralidad de los diálogos, que se refleja en 28 de los 31 segmentos, representa el 90,32 %.

Según los datos que arrojan los segmentos analizados, se han empleado un total de 109 mecanismos lingüísticos en la traducción para el doblaje de los primeros y primerísimos planos, entre los que destacan rasgos propios del *dubbese* y otros mecanismos que no pertenecen a este modelo, pero que también inciden en la recepción los diálogos doblados.

Segmentos analizados	31
Mecanismos observados	120
Mecanismos correspondientes al <i>dubbese</i>	89
Otros procedimientos	31

Tabla 7. Clasificación de los mecanismos observados según el modelo que analizamos u otros procedimientos

Tal y como recoge la tabla 7, más de la mitad de los mecanismos se corresponden con el modelo del *dubbese*. En las siguientes tablas pueden apreciarse los diferentes mecanismos encontrados en la traducción para el doblaje de los tres filmes seleccionados para el corpus. En la tabla 8 se muestran los rasgos específicos del *dubbese* que se han detectado tras analizar los 31 segmentos (Apéndice B); mientras que la tabla 9 está formada por aquellos mecanismos que no se corresponden con los rasgos específicos del *dubbese* descritos hasta la fecha.

Rasgos específicos	Rasgos generales	Empleo	Nivel lingüístico
Uso de interjecciones, vocativos y exclamaciones	Expresividad y creatividad léxica	11	Léxico-semántico
Uso de expresiones o estructuras sintácticas del registro coloquial	Expresividad y creatividad léxica	4	Sintáctico
Uso de neologismos formales	Creación léxica	1	Léxico-semántico
Uso de términos vulgares	Tacos y términos vulgares	10	Léxico-semántico
Uso de estructuras sintácticas breves y sencillas	Organización textual	2	Sintáctico
Uso de expresiones de apertura y cierre del discurso oral	Unión entre enunciados	9	Sintáctico
Uso de la deixis personal (yo/tú)	Referencias exofóricas	4	Sintáctico
Realce de elementos	Organización textual	5	Sintáctico
Evitación de estructuras pasivas	Estructuras pasivas	1	Sintáctico
Elipsis de elementos de la oración	Elipsis	14	Sintáctico
Repeticiones y adiciones	Grado de redundancia	9	Sintáctico
Evitación de la discontinuidad	Organización textual	2	Sintáctico
Evitación de préstamos externos	Creación léxica	3	Léxico-semántico
Uso de genéricos y comodines	Selección léxica	1	Léxico-semántico
Uso de palabras de rasgo más coloquial, si las comparamos con otras más formales	Selección léxica	3	Léxico-semántico
Uso de elementos enfáticos	Organización textual	6	Sintáctico

Tabla 8. Mecanismos pertenecientes al registro del doblaje

Respecto a los mecanismos del modelo de lengua del *dubbese*, la siguiente tabla clasifica las principales tendencias aplicadas al doblaje de los primeros y primerísimos planos:

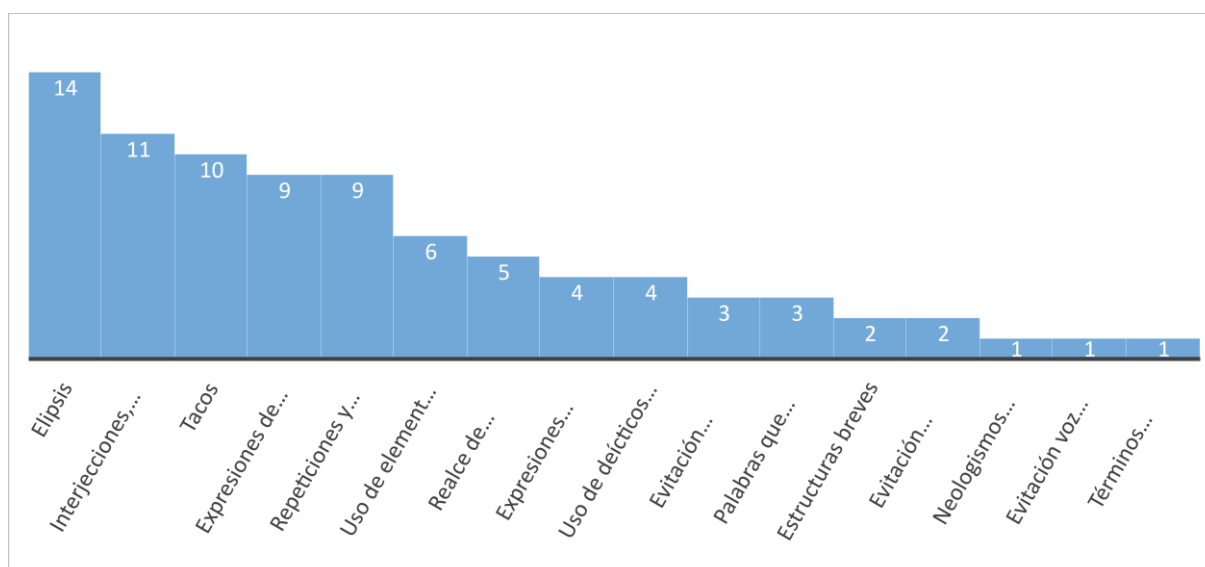


Gráfico 3. Rasgos del registro del doblaje que son tendencia en los primeros y primerísimos planos

A simple vista puede apreciarse que en los textos seleccionados para el corpus se emplean tres mecanismos especialmente recurrentes. Con un total de 14 ejemplos destaca la elipsis, que es común en el doblaje por necesidades de isocronía. El segundo rasgo de la lista (con 11 casos) es el empleo de interjecciones, vocativos y exclamaciones. A esta característica le sigue otra que es propia del *dubbese*: el uso de términos vulgares, con 10 casos.

Aunque pudiera parecer contradictorio, en ciertos casos se ha elidido el término malsonante en la versión doblada porque el uso de algunas expresiones como «fucking» no habría resultado natural en el TM. En la medida de lo posible, se ha tratado de mantener los términos malsonantes en lengua meta para conservar la esencia del género, pero, cuando no ha sido posible, se ha empleado la compensación. A continuación, encontramos tendencias que confieren un tono conversacional y muy fluido al discurso doblado, tales como el uso de expresiones o estructuras sintácticas propias del registro coloquial, el uso de expresiones de apertura y cierre propias del discurso oral y el empleo de adiciones y repeticiones.

Seguidamente, abordamos una de las cuestiones que mayor interés suscita en el marco del presente trabajo. Se trata de los mecanismos detectados a lo largo de los segmentos del corpus que no se corresponden con el modelo de lengua del *dubbese* en español (aunque algunos sí en catalán, Marzà, 2016) Una vez etiquetados, observamos que el uso de ciertos de ellos es bastante recurrente a lo largo de todo el análisis. Pese a que no existe un estudio empírico en el que poder sustentarnos, estos rasgos específicos tienen implicaciones evidentes en la recepción de los diálogos que hemos indicado de forma meramente orientativa en la siguiente tabla.

Mecanismos	Empleo	Implicaciones
Cambio de la modalidad oracional	2	Naturalidad
Estructuras con «lo» neutro	4	Naturalidad
Términos propios del doblaje	2	Artificialidad
Anteposición y posposición de adjetivos	2	Naturalidad
Transposición	3	Naturalidad
Supresión del posesivo cuando no indica una pertenencia real	2	Naturalidad
Uso de digresiones o paráfrasis	3	Naturalidad
Empleo del posesivo cuando no indica una pertenencia real	1	Artificialidad

Empleo de adverbios acabados en <i>-mente</i>	2	Artificialidad
Empleo del determinante demostrativo «este» con valor despectivo	2	Naturalidad
Inconsistencia de tiempos verbales	1	Naturalidad
Empleo del artículo indeterminado propio del inglés	1	Artificialidad
Uso de la deixis personal (yo/tú)	14	Naturalidad/artificialidad

Tabla 9. Nuevos mecanismos detectados en el registro del doblaje

Respecto a los mecanismos que no coinciden con la descripción del *dubbese*, en la tabla que se presenta a continuación se muestran las principales tendencias aplicadas a la traducción de los primeros y primerísimos planos:

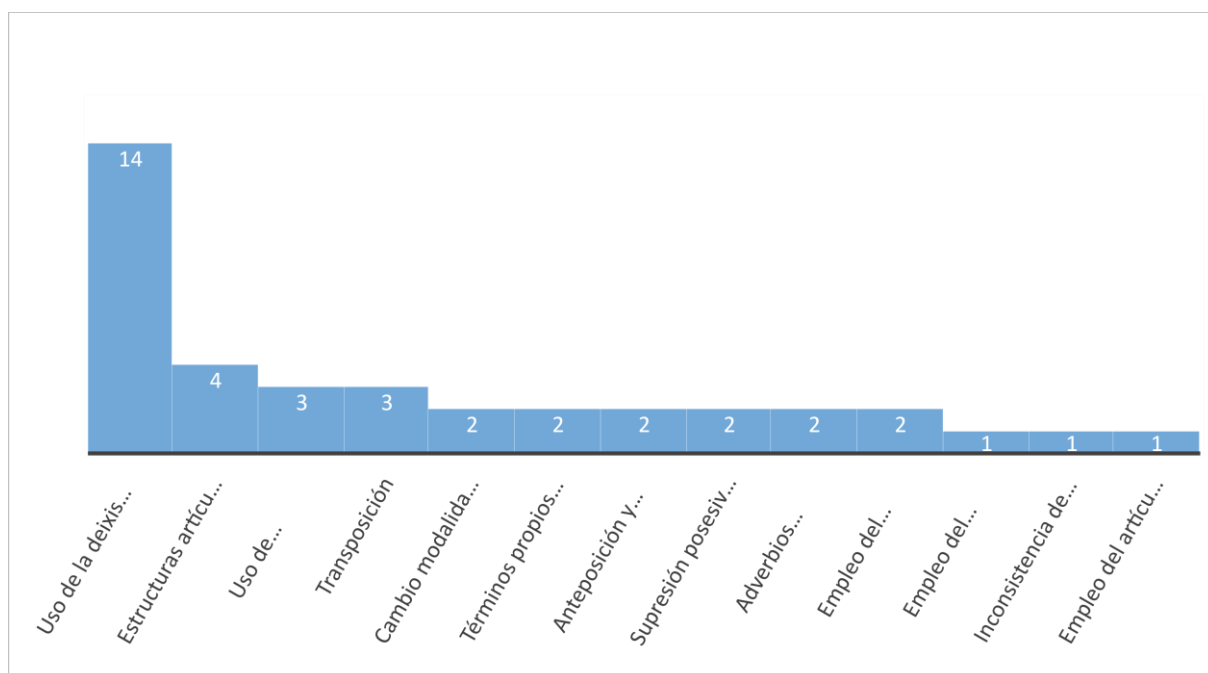


Gráfico 4. Mecanismos que no se corresponden con el registro del doblaje

Entre los rasgos principales de este segundo modelo de lengua destaca el uso de la deixis personal (yo/tú), con 14 coincidencias. El empleo de este mecanismo responde, en la mayoría de los casos, a razones de isocronía. En ocasiones su uso ha supuesto una notable pérdida de oralidad, mientras que en otros casos su empleo cumple una función intensificadora que confiere naturalidad al discurso doblado. Con menor presencia, le siguen el uso estructuras formadas por el artículo neutro «lo», la transposición y el desplazamiento de información. Los demás rasgos son menos recurrentes, pero repercuten de igual modo en la oralidad.

Capítulo 5: Conclusiones

Al comenzar este trabajo nos propusimos medir la incidencia del ajuste labial y la isocronía en el doblaje sobre la oralidad y evaluar de qué forma las sincronías constituyen un desafío añadido a la hora de producir diálogos creativos y falsamente espontáneos que contribuyan a crear la suspensión de la incredulidad. A continuación, extraemos las conclusiones derivadas del análisis descriptivo y cuantitativo que se recoge en el capítulo anterior.

5.1. Reflexiones sobre los resultados

Dentro de las posibilidades de este estudio, se ha tratado de determinar, de manera completamente exploratoria, los principales mecanismos que caracterizan la traducción para el doblaje, el modelo o modelos de lengua en los que se inscriben y la incidencia que tienen en los diálogos, si cumplen con las exigencias de las sincronías y contribuyen a reforzar la naturalidad del TM o si, por lo contrario, algún estándar se ve afectado por la necesidad de cumplir con otra convención. Resulta interesante analizar de qué forma el profesional del doblaje se ha esforzado por mantener la esencia del género a través de diferentes mecanismos que, casi siempre, distan de la traducción literal y permiten conservar las sincronías y la oralidad.

A pesar de que el ajuste labial constituye una restricción en el proceso de traducción para el doblaje, en la gran mayoría de los casos observamos soluciones creativas que mantienen el uso de labiales y cumplen con la isocronía.

Una vez realizado el análisis de la incidencia del ajuste labial en los primeros y primerísimos planos correspondientes a los fragmentos seleccionados, detectamos el empleo de una serie de rasgos indicadores del *dubbese* y, lo que más interés suscita según los objetivos que nos planteamos para la presente investigación, el hallazgo de mecanismos que no se corresponden con el modelo del *dubbese* descrito hasta la fecha en español. También se detectan usos no habituales del español oral espontáneo, como el empleo de adverbios acabados en *mente* o el uso incorrecto del determinante posesivo en casos en los que no se indica posesión como tal. Se trata de estructuras calcadas que habitualmente se recomienda evitar, pero que se han mantenido por exigencias del ajuste en los primeros y primerísimos planos.

Cabe mencionar de forma sucinta que, aunque ha habido casos en los que el ajuste realmente ha puesto trabas a la hora de conseguir diálogos creíbles y naturales, las proyecciones audiovisuales en lengua meta constituyen un cúmulo de equilibrios y compensaciones entre un estándar de calidad y otro. Por ello, gracias a los mecanismos que impregnan de oralidad al texto y a una dramatización acorde con el género de la comedia negra, podría decirse que el texto cumple con las expectativas del polo receptor.

Por último, se confirma la hipótesis de que en la traducción de los diálogos que tengan lugar en primeros y primerísimos planos tienen prioridad las sincronías y la oralidad prefabricada sobre la búsqueda de la equivalencia entre el TO y el TM, ya que en el momento en que no se logra una de las tres convenciones que analizamos, el nivel de credibilidad del producto audiovisual desciende y la ilusión cinematográfica amenaza con desvanecerse. En numerosas ocasiones se ha recurrido a mecanismos alternativos para suplir el incumplimiento de las sincronías y de la oralidad, muchos de los cuales están enfocados al cumplimiento de los tres estándares, por lo que la equivalencia que se establece entre el TO y el TM mediante su uso no suele ser exacta.

Los hallazgos más sobresalientes de este TFG han sido, sin duda, la comprobación de los equilibrios mencionados, el alto grado del cumplimiento de las sincronías y de la naturalidad en los diálogos, el hecho de que ha primado incluso la naturalidad de los diálogos sobre el

cumplimiento de las sincronías (algo que hay que comprobar en un corpus mayor) y los nuevos rasgos detectados, no descritos con anterioridad en el modelo de lengua del doblaje, que de nuevo habrá que comprobar en un corpus más extenso.

5.2. Intereses futuros

Por lo que a perspectivas de futuro respecta, conviene destacar ciertos resultados de nuestro estudio que sugieren nuevas líneas de investigación.

Existe la posibilidad de ahondar más en este campo de investigación tomando como referencia otras lenguas, porque Zabalbeascoa (2008: 163) defiende que el grado de naturalidad es diferente según el idioma. Otra cuestión que suscitaría mucho interés es analizar la naturalidad desde otras vertientes además de la sincronía fonética y la isocronía en los primeros y primerísimos planos; por ejemplo, en el nivel paralingüístico. Un objeto de estudio interesante para futuros trabajos podrían ser las técnicas empleadas para superar las restricciones del ajuste labial en los primeros y primerísimos planos del doblaje que corresponden a la prosodia, tales como la entonación, el tono o la pronunciación.

Somos conscientes de que, para enumerar una lista de tendencias en la traducción para el doblaje en los primeros y primerísimos planos del género de la comedia negra sería necesario ampliar el corpus. No obstante, y, a pesar de las limitaciones de extensión del presente trabajo, se pueden apreciar una serie de rasgos comunes en la traducción para el doblaje de los filmes seleccionados.

Una propuesta para el futuro que sigue por la línea de esta investigación es ampliar el corpus de textos audiovisuales que se enmarquen en el género de la comedia negra, tales como *Amor a quemarropa* (Tony Scott, 1993), *Kill Bill: Volumen 1* (Quentin Tarantino, 2003) o *Kill Bill: Volumen 2* (Quentin Tarantino, 2004); así como analizar el procedimiento de traducción para el doblaje en los primeros y primerísimos planos que se aplique a géneros distintos al que aquí se contempla, que no se enmarquen dentro de la etiqueta de la comedia, para comprobar si realmente se trata de conseguir la naturalidad a pesar del ajuste.

Hemos observado que la impresión general del texto audiovisual en español no presenta demasiadas diferencias respecto al visionado de la obra original. Esto se debe en parte a los mecanismos que imprimen naturalidad al texto, tanto aquellos que coinciden con los rasgos específicos del *dubbese* como los que no, y en parte también a una *dramatización adecuada*, otra vía de investigación sin explorar, que, simultáneamente, se fundamenta en la elaboración de diálogos frescos y verosímiles y en el cumplimiento de las sincronías.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias filmográficas

- BENDER, Lawrence (productor) y TARANTINO, Quentin (director) (1992). *Reservoir dogs*. Estados Unidos. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc.
- BENDER, Lawrence (productor) y RODRIGUEZ, Robert (director) (1995). «The Misbehavers», *Four rooms*. Estados Unidos. A Band Apart.
- MACDONALD, Andrew y FIGG, Christopher (productores) y BOYLE, Danny (director) (1996). *Trainspotting*. Reino Unido. Film4 Productions.

Referencias bibliográficas y webgrafía

- BOSSEAUX, Charlotte (2015). *Dubbing, Film and Performance*, Suiza, Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- CHAUME VARELA, Frederic (2001). «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en Rosa AGOST y Frederic CHAUME (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, col. Estudis sobre la traducció, 7, pp. 77-88.
- (2004). *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- (2005a). «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual». *Puentes*, 6, pp. 5-12. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. En línea: <http://wdb.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/01-Frederic-Chaume.pdf>.
- (2005b). «Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje». *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Zarautz. Ed. Universidad del País Vasco. En línea: <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/10540/Chaume.%20F..PDF?sequence=1&isAllowed=y>.
- (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*, Londres y Nueva York, Routledge.
- FODOR, István (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburgo, Helmut Buske.
- GAUTIER, Gérard-Louis (1981). «La traduction au cinema: nécessité et trahison», en *La revue du cinéma*, 363, pp. 101-118.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1989). *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal.
- GORIS, Olivier (1993). «The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation», *Target*, 5 (2).
- MARZÀ IBÀÑEZ, Anna (2006). *La naturalitat en la traducció per al doblatge. El cas dels marcadors d'intensificació* (tesis doctoral), Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. En línea: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/398396/2016_Tesis_Marza%20Iba%C3%B1ez_Anna.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson* (tesis doctoral), Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. En línea: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10566/martinez.pdf>.
- PRATS RODRIGUEZ, Ana Maria (2014). *Estudi descriptiu i comparatiu del model de llengua del doblatge al català: el cas de les sèries d'animació i d'animé al sistema televisiu balear* (tesis doctoral), Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- ROMERO FRESCO, Pablo (2006). «The Spanish Dubbese: A case of (Un) idiomatic Friends». *The Journal of Specialised Translation* (6), pp. 134-151.

- (2009). «Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Not-so-close Friends 1». *Meta*, 54 (1). En línea: <https://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n1/029793ar.pdf>.
- WHITMAN-LINSEN, Candace (1992). *Through the Dubbing Glass*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- ZABALBEASCOA, Patrick (2008). «La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales», en Jenny Brumme (ed.) *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 157-175.